



ISSN 2357-9854

Aproximações com a semiótica discursiva para uma leitura da obra “Contestado – Terra Contestada”

Rita Inês Petrykowski Peixe (IFSC – Brasil)

RESUMO

O conteúdo aqui apresentado refere-se a um estudo desenvolvido preliminarmente acerca do painel “Contestado – Terra Contestada” do artista Hassis (Curitiba, 1926 – Florianópolis, 2001), com base na semiótica discursiva. A pintura, de grandes dimensões, apresenta uma narrativa visual da Guerra Sertaneja do Contestado (1914-1916). As imagens são um convite à reflexão, não apenas enquanto “relato visual” da História, mas como convocação à construção de sentidos, instigando o organizando o olhar, de modo a engendrar novas possibilidades de interpretação.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa visual. Semiótica discursiva. Guerra Sertaneja do Contestado. “Contestado – Terra Contestada”. Hassis.

ABSTRACT

The content presented here refers to a study conducted preliminary on the panel "Contested – Earth Contested" the Hassis Artist, based on discursive semiotics. In this large painting, the artist presents a visual narrative of Sertaneja Contested War (1914-1916) whose images enable an invitation for reflection, not only as "visual report" of history, but as calling for the construction of a sense for visual text, to organize the look and direct you to another way of seeing and feeling the episode portrayed in it.

KEYWORDS

Visual narrative. Discursive semiotic. Contestado War. “Contestado – Terra Contestada”. Hassis.

Introdução

*De onde provém um sentimento mágico da pintura?
O espaço criado é ilusório. Tudo nela é artifício para
produzir um sonhar. Aqui tempo e espaço só se
fazem perceptíveis ao coração. A experiência de
olhar transforma o percebido sensivelmente em
pensamento. [...] A pintura leva ao lugar do
acontecer. De onde provém este sentimento?*

Sérgio Fingermann

Ao longo dos mais de cem anos de história, muitas percepções foram lançadas para o chamado Movimento do Contestado. Entre os tantos historiadores, antropólogos, geógrafos, músicos e poetas, um significativo número de artistas plásticos emprestaram seus olhos e seu talento para retratar aquele que foi um dos

mais sangrentos episódios que a região Centro Oeste do estado de Santa Catarina (SC – Brasil) protagonizou. Essa memória está plasmada em fotografias, telas, painéis, maquetes e bonecos, entre outras manifestações, a exemplo dos óleos sobre tela produzidos pelo artista plástico Willy Alfredo Zumblick (1913-2008), de Tubarão (SC), o Mural do Grupo Cabeça Oca de Concórdia (SC) ou ainda as obras da artista Dea Catharina Reichmann (1930), de Curitiba (PR). Nesse acervo encontram-se retratos do “*Monge José Maria*” (1964), místico que exerceu grande influência como mensageiro espiritual sobre a população sertaneja, ou ainda da “*Virgem Maria Rosa vidente, comandante e chefe*” (1993), uma das líderes que lutou bravamente pela causa cabocla. As citadas obras, entre as tantas existentes, trazem o relato visual, em uma relação direta com os registros históricos que rememoram a Guerra Sertaneja do Contestado, conflito cujas consequências operaram transformações significativas no presentemente denominado Território Contestado.

Todavia, um artista, em particular, traz à vista esta memória, através de um mural que retrata em sete módulos – totalizando 36 metros de pintura – cenas da Guerra do Contestado (Figura 1). Após a saída de Florianópolis, local de sua concepção, o painel foi instalado na área de convivência acadêmica da Universidade do Contestado, Campus de Caçador (SC), onde ficou conhecido por um significativo número de pessoas que tiveram oportunidade de tomar contato com as imagens desse episódio. A gigantesca obra, datada de 1985, foi uma das maiores realizações do artista Hassis¹ e atualmente está alocada no Museu do Contestado em Caçador (SC). Ao contrário do que muitos pensam, não é o tamanho da obra que determina essa imponência. As pessoas que transitam ao longo do espaço onde a obra está instalada acabam por se sentirem envolvidas, provocadas a olhar para aquelas imagens e, não ao acaso, convocadas ao questionamento e ao diálogo.

¹ Nome artístico de Hyedi de Assis Corrêa, artista autodidata (Curitiba, 1926 – Florianópolis, 2001). Aos dois anos de idade mudou-se com a família para Florianópolis, onde, em 1944 iniciou-se no meio artístico através da Publicidade.

Figura 1 - Painel “Contestado – Terra Contestada” (1985) de Hyedi de Assis Corrêa. Acrílica sobre eucatex, 12,60m x 2,83m



Fonte: Acervo Museu do Contestado, Caçador (SC).

Mas, até que ponto estas imagens podem ser “lidas” pelos seus interlocutores? Que tipos de diálogos podem ser estabelecidos nesse contexto? As cenas apresentadas, em cada um dos painéis expostos, permitem outros processos de compreensão e reflexão, além da simples alusão à Guerra? Há, de fato, uma “dialogicidade” ou outras possibilidades interpretativas, subjacentes às imagens apresentadas?

Respostas a essas e a tantas outras perguntas vão criando ecos interiores, suscitando dúvidas, nas reiteradas vezes que transitamos pelo espaço onde estão expostas e, inevitavelmente, visualizamos aquelas cenas. Se “por meio das imagens construímos nosso pensar, assim como organizamos seus produtos”, conforme nos orienta Buoro (2000, p. 31), fica evidente que aquela obra é um convite à reflexão, não apenas enquanto “relato visual” da História da Guerra Sertaneja do Contestado, mas como convocação à construção de um sentido para o texto visual, de modo a organizar o olhar e direcioná-lo para um outro modo de ver e sentir o episódio nela retratado.

Por este motivo, concordamos com Aumont (1993, p. 250) quando afirma que:

Se a imagem contém sentido, este tem de ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação).

Assim, tendo à frente uma tarefa desafiadora, uma vez que as produções anteriores relacionadas à sua exploração resumem-se mais em tentativas de leitura visual do contexto histórico ligado àquele acontecimento, nos lançamos à proposta de

construção e atribuição de sentido ao Painel “Contestado – Terra Contestada”, para muito além das questões históricas nele explicitadas. A ancoragem a que nos estamos propondo tem base nos pressupostos da semiótica discursiva ou greimasiana, de linha francesa, com a qual tomamos contato no Programa de Pós-Graduação em Educação – Seminário Avançado “Imperfeições Semióticas” – da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Importante considerar que essa primeira aproximação, tendo como resultado o presente texto ora revisado, deu origem ao documentário “Retratos do Contestado: A história através da arte” e, posteriormente, à tese de doutoramento, sob orientação da Professora Dra. Analice Dutra Pillar, intitulada “Imagens que (re) constroem história: alegoria e narratividade visual da Guerra Sertaneja do Contestado”.

Trata-se, portanto, de um estudo preliminar de quem se lança timidamente em um campo conceitual extremamente complexo, vislumbrando, contudo, a necessidade e emergência de um mergulho mais profundo. Dada a importância deste conhecimento no âmbito educacional e cultural, consideramos o que nos aponta Pillar (2005, p. 124):

A semiótica estuda toda e qualquer linguagem, tendo por foco a produção e apreensão de sentido. Com isso, não pretende indicar o sentido, mas analisar como ele emerge num campo de relações e em diferentes contextos sociais. Para a semiótica, o sentido não está pronto, ele precisa ser construído a partir da identificação de diferenças.

As diferenças a serem identificadas referem-se, principalmente, à construção e compreensão concreta desses processos relacionais e dos contextos ali propostos.

Situando historicamente “o Contestado”

Nas primeiras décadas do século XX, sertanejos e tropas militares federais entraram em confronto, mobilizados por tensões decorrentes da crescente perda de terras e pelo domínio político dos coronéis que se estabeleciam na região, cuja principal motivação estava sendo a construção da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande.

A indefinida delimitação territorial entre os estados do Paraná e de Santa Catarina, cujas terras se encontravam em litígio, acirrou os ânimos e desestabilizou

as populações locais que, na tentativa de ocuparem os espaços para garantirem a pertença à determinada jurisdição, passam a disputá-los, conforme relatado por Valentini (2003, p. 37): “Internamente, as pretensões dos Estados de Santa Catarina e do Paraná começaram a tumultuar a região, que passou a ser conhecida como Território Contestado”. Após sucessivas disputas judiciais, que concedem sentença favorável à Santa Catarina, tem fim a situação de litígio, através de um acordo, assinado em 20 de outubro de 1916, que define os limites territoriais. O pesquisador Nilson Tomé (2004, p. 13) assim conceitua a Região do Contestado:

Área geográfica restrita, localizada dentro do *Território Contestado*, hoje no interior do Centro-Oeste do Estado de Santa Catarina, habitada pelo *Homem do Contestado*, especificamente onde ocorreu a *Guerra do Contestado*, limitada ao Norte, pelos rios Negro e parte do Iguaçu; ao Sul, pelo Rio Canoas e Campos Novos; a Leste pela Serra Geral e a Oeste, pela Serra da Taquara Verde e pelo Vale do Rio do Peixe (grifos do autor).

É, portanto, dentro deste contexto que o conflito se instaura. Todavia, além das questões de limites, havia o estímulo à ocupação das terras devolutas (facilitada aos grandes fazendeiros pelos governos estaduais, que tinham como intenção garantir o domínio administrativo sobre a região) e a sua valorização, ocasionada pela ligação ferroviária que atravessaria os Estados.

Sertanejos, os excluídos habitantes que povoavam a região às margens da estrada de ferro, aliados àqueles remanescentes que haviam sido cooptados para trabalho temporário na ferrovia e suas famílias que, ao término da obra, foram segregados das possibilidades de retorno, todos por razões diversas, uniram armas e forças para reaver suas posses territoriais saqueadas. Essas grandes perdas foram favorecidas pelos acordos entre o governo brasileiro e a Companhia Colonizadora, subsidiária da Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande e nova proprietária das terras marginais a ela doadas, ou seja, dos até 15 quilômetros à esquerda e à direita que ladeavam a linha férrea. Além dessas terras, a Companhia adquiriu grandes áreas, no intuito de investir na colonização e exploração da madeira. A respeito disso, escreve Valentini (2003, p. 44):

Profundas mudanças estavam acontecendo na região, o capitalismo chegava, mostrando a sua face. Desenvolvimento, progresso, colonização, etc., eram termos desconhecidos para o vocabulário do sertanejo que vivia naquelas terras. Os “*espaços vazios*” que o governo brasileiro pretendia

ocupar não estavam tão vazios assim. Foi preciso torná-los vazios antes de implantar a nova ordem vigente (grifos do autor).

Desprovidos da propriedade e abandonados à própria sorte, famílias e sertanejos expropriados acorrem aos redutos. Este êxodo cria cenários propícios para uma nova profissão de fé: o messianismo. Profetas de Deus, os monges, legitimados pelas populações como santos, erravam pelos redutos, cujos itinerários eram marcados por “olhos d’água”, locais que atraíam pessoas pelas reconhecidas propriedades milagreiras e de cura. No livro “O Último Jagunço” (1995), Euclides Felipe relata uma entrevista, que assim versa acerca destes fatos, ao descrever o monge:

Usava um gorro de pele de jaguatirica e calçava alpargatas de couro cru [...] Meu padrinho João Maria não pousava em casa de ninguém. Só entrava em uma casa para abençoar algum doente na cama. Senão, acampava c’um foguinho ao lado d’alguma fonte d’água. Assim, a vertente e o pouso ficavam abençoados. O povo erguia uma cruz de cedro para fazer as devoções. O cedro é porque mesmo cortado e judiado, brota. É como a pessoa ferida que cicatriza por si. As águas-santas ficavam pra remédio (FELIPE, 1995, p. 25).

A devoção popular em torno destes mitos religiosos que se propagavam pelo sertão, cuja santidade e poder eram inquestionáveis, dava-lhes esperança e conforto, ao mesmo tempo em que as suas profecias asseguravam, não apenas a sobrevivência deste contingente humano ou uma organização militar dos agrupamentos (como foi o caso de Taquaruçu, Irani ou Caraguatá), mas a crença de que o sacrifício iria lhes garantir um lugar privilegiado no céu. Diante dos monges, os frades católicos eram desacreditados (VALENTINI, 2003).

Entre as normas que regiam a vida destes sertanejos, habitantes dos redutos ou das chamadas Cidades Santas, a fita branca no chapéu, a bandeira branca com uma cruz de cedro verde e as cabeças raspadas, símbolo de fé e irmandade, eram elementos identificadores.

A resistência do exército encantado, que lutava com algumas armas de fogo, mas principalmente, facões de paus e porretes, congregava um número significativo de sertanejos, entre eles os “pelados” (aludindo às cabeças raspadas). Essa, aos poucos, foi sendo sublimada pela força bélica dos fuzis e aviões militares, como se

pode observar nas descrições, a respeito de um dos redutos, daqueles que presenciaram o conflito:

O estrago da artilharia sobre o povoado de Taquaruçu era tremendo: grande número de cadáveres, calculados por uns em 40 e por outros em 90 e tantos; pernas, braços, cabeças, animais mortos, bois, cavalos, juncavam o chão; casas queimadas ruíam por toda a parte. Fazia pavor e pena o espetáculo que então se desdobrava aos olhos do espectador: pavor dos destroços humanos; pena das mulheres e crianças que jaziam inertes por todos os cantos do reduto. (VALENTINI, 2003, p. 91).

As ofensivas por muito tempo tiveram continuidade e, com apoio de outras forças, inclusive da “Cia Lumber, que há muito tempo possuía um grupo armado para defender seus interesses” (VALENTINI, 2003, p. 100) e das tropas de vaqueanos, disponibilizados pelos fazendeiros, os espaços foram sendo limitados e os sertanejos obrigados a recuarem.

Taquaruçu e todos os outros redutos, um a um, foram tombando diante da milícia armada do inimigo, a despeito das prescrições dadas ao povo, inicialmente pelos monges e, posteriormente ao seu passamento, pelos que se diziam seus interlocutores, como a Virgem Maria Rosa, o comandante Francisco Alonso de Souza ou por Adeodato Manoel Ramos. Foi este que, conhecido como o último jagunço, conduziu com crueldade e tirania o movimento, até a sua derrocada.

“Contestado – Terra Contestada”: um entendimento para além da narrativa histórica

Ler uma obra de arte baseando-se exclusivamente nas informações históricas ou sociológicas é, até certo ponto, ouvir a leitura de outrem, ou seja, ler com as lentes de outros saberes interpostos entre nosso olhar e o objeto.

Anamelia Bueno Buoro

A iconografia que faz alusão aos “feitos” históricos da humanidade é muito ampla. Anteriormente ao advento da fotografia, os registros realizados pelos artistas constituíam-se, entre outros aspectos, de “retratos da realidade”, sendo considerados, portanto, documentários de um evento ou situações que se requeriam imortalizadas. Tais registros – em sua maioria interpretações dos fatos – possibilitavam ao público

uma dimensão visual do ocorrido através da obra de arte, mesmo executada em um tempo posterior à ocorrência do fato. É o caso de uma das obras pictóricas de Pedro Américo, constante em grande parte dos livros de História do Brasil, intitulada *O Grito do Ipiranga* – óleo sobre tela, produzida no ano de 1888 – na qual é retratada a Independência do Brasil. A referida pintura, instalada no Museu do Ipiranga, foi realizada sessenta e seis anos após a proclamação da Independência.

Todavia, reiteramos que nem sempre os registros fotográficos dão conta de elementos importantes ligados aos fatos. Das paletas dos artistas, dezenas de anos posteriores à invenção da fotografia, muitos fatos continuaram a ganhar registro pictórico. Eles são a mediação entre a história e a imaginação daqueles que os retrataram, porque, segundo Aumont (1998, p. 302), “a imagem artística existiu, desde sempre – e desde sempre, pelo menos em todos os tempos *históricos*, suscitou um discurso, uma interrogação fundamental sobre sua natureza, seus poderes, suas funções” (grifos do autor).

A imagem na qual queremos nos debruçar liga-se diretamente a estas questões intertextuais, por constituir-se num relato, não apenas histórico, do episódio que lhe atribui o mesmo nome: “Contestado – Terra Contestada”. Neste grande painel, pintado em acrílico sobre eucatex, de 12,60m x 2,83m, Hassis nos traz sete módulos encadeados, cujo conteúdo apresenta sua visão sobre o conflito.

Diante desta obra e do episódio nela figurativizado, cria-se uma situação de diálogo, relacionado ao que aponta Ana Claudia de Oliveira, ao prefaciar o livro “Olhos que pintam” (BUORO, 2002, p. 9), quando nos diz que “o que conta e aquele a quem a história é dirigida estabelecem um contrato comunicativo, que é definido por uma relação marcada pela intersubjetividade construída no arranjo de linguagem que os põem juntos, em interação”.

Assim, ao buscarmos uma aproximação mais direta com esta obra, ensejamos refletir acerca das relações, sentidos e significações que ela propicia para que tal interação efetivamente se estabeleça, de forma a atender requisitos importantes que subvencionem um olhar mais competente e imerso em territórios textuais, cuja

linguagem será tanto mais compreensível quantas forem as possibilidades e inquietações por ele engendradas.

O percurso das “Terras Contestadas”

O interesse pelas questões do Contestado, conforme nos é relatado na biografia de Hassis² não era algo recente. Datava dos anos 50, por intermédio do seu avô, que teve participação direta no conflito. Todavia, uma das coisas que delinearão o estilo do artista foi a sua paixão pelas histórias em quadrinhos. Em suas pinturas, marcam presença as coisas das quais gostava e que transportava interpretativamente para o seu universo povoado de sonhos e fantasias, visíveis em suas telas com cores vibrantes, “fauves”, e um desenho dotado de expressão. Assim, encontramos na sua produção pictórica, características narrativas que vão da temática popular à religiosa, de fatos cotidianos a questões históricas, além de relatos do folclore ilhéu (de Florianópolis) e dos elementos circenses, e ainda alegorias como a série Sete Palavras (1996) ou a série Sete Pecados Capitais (1997).

O Painel, iniciado em 1984, figurativiza o desenvolvimento de um enredo compatível com a sequência cronológica em que ocorreram os fatos. Nele, a relação intertextual com o título traz os indícios da temporalidade e espacialidade, construída ao longo da composição, pela presença dos personagens, cuja postura e gestualidade criam as redes de relações, em que podem ser incluídos elementos cromáticos complementares, ondulações lineares, entre outros, num espaço pictural profundo. Anteriormente, foram produzidos pelo artista 78 desenhos em nanquim sobre papel. Esses esboços datados de 1984 determinaram a elaboração do grande painel que finalizaria no ano seguinte (PETRYKOWSKI PEIXE, 2012).

As dimensões em que a obra escolhida se projeta – prática recorrente do artista em executar pintura mural, cujas características narrativas têm como eixo central a ação humana – são materializadas nas tramas perceptíveis em cada um dos acontecimentos a que fazem referência. Nelas, o enunciador cria um percurso gerativo

² Disponível na página virtual da Fundação Hassis (<<http://www.fundacaohassis.org.br>>).

de sentido, cujas estruturas discursivas possibilitam a apropriação de inúmeras significações. Neste caso, que significações seriam estas?

A pintura apresenta planos dispostos paralelamente ao plano frontal, criando espaços de profundidade, cujas ondulações sugerem um imbricamento de narrativas e um encadeamento das ações, nas quais os actantes, mesmo organizados de maneira proxêmica, nos revelam a presença da diversidade de temporalidades. Ao criar zonas de ondulações, num procedimento de suspensão, o enunciador estabelece um nó dramático, representado quase ao centro do painel, pelas mãos gigantes que, abrindo uma “clareira”, trazem consigo a máquina, rasgando repentinamente a floresta, gerando uma assimetria – tanto pelo seu tamanho, como pelas linhas e cores que contrastam – principalmente com o plano de fundo, provocando um desequilíbrio na relação actorial. Assim, tais ondulações, encimadas pelas grandes mãos, atraem e magnetizam o olhar observador, que participa da cena, ao ser interpelado pelos olhares mascarados ali presentes.

Deste modo, podemos afirmar que no universo semântico coletivo constituído por todos os sujeitos actantes, aqueles três indivíduos mascarados seriam os únicos a estabelecerem relações diretas com os enunciatários, uma vez que os demais figurantes, ao longo do percurso narrativo, encontram-se posicionados de perfil. À exceção daqueles, e por eles separados em diferentes lógicas temporais, os dois monges, modalizados pelo enunciador, encontram-se em relação interactorial com os vários participantes das cenas, que observam e ouvem, numa categoria proxêmica *frente versus perfil*.

Nesta confluência, flagrados pela pintura, o actante central, com uma cartucheira, ladeado por adjuvantes, chama à presença os sujeitos da enunciação que, por seu intermédio, entram na cena, criando uma rede dialogal. Neste percurso do olhar, somos arrebatados porque, ao se posicionarem em nossa direção, forçosamente parecem exigir cumplicidade, compartilhando conosco suas intenções, seguidos pela locomotiva, numa marcha que ignora aquilo que está à sua volta. Tudo parece silenciar e abrir passagem para essa cena, que intimida, pelo olhar repreensivo, impondo força e brutalidade. Os traços gestuais, expressos através dos corpos viris, desnudos da cintura para cima e empunhando armas, também metaforiza

outro elemento: a cerca de arame farpado se rompendo, para dar passagem a este insólito cortejo, que aparentemente nada poderia deter.

Curiosamente, nosso olhar transita pela pintura e parece requerer uma parceria com os demais personagens, através de um chamamento daqueles que se mostram alheios ou impotentes diante do que está acontecendo. No primeiro quadrante, a pregação do monge – que traz à mão o estandarte do “Divino Espírito Santo”, próximo de um “olho-d’água” – é acompanhada por uma pequena multidão de trabalhadores, atenta e devota. Na sequência do plano pictural, testemunhamos a tragédia pessoal das mulheres que silenciosamente choram seus mortos, numa atmosfera intimista, sutil alusão à “Pietà” de Michelangelo ou ao simbolismo expressionista de Munch.

Elementos de separação e de ligação semântica, a verticalidade das árvores inteiras e cortadas (entrecortadas nas cenas) criam aspectos de homogeneidade às ações que, mesmo espacialmente análogas no plano pictural, permitem a explicitação das diferentes temporalidades, criando estruturas dialogais em cada um dos módulos apresentados, conforme nos aponta Boppré (2009, s. p.):

No painel desfilam mais de quatro anos de história, organizados numa mesma superfície, efetuando uma síntese espaço-temporal, compondo uma narrativa (neste caso histórica) acerca do conflito. Não por acaso, talvez, Hassis ensaiara a realização deste painel nos 78 desenhos que compõem a série do Contestado.

A pintura sugere efeitos modulares, valorizando o desenho que, mesmo isento de linhas de contorno, é realçado pelas massas cromáticas. Toda a obra impõe ritmo e deslocamentos, remetendo à categoria semântica de movimento: *dinamicidade versus estaticidade*.

O êxodo, a organização dos guerreiros e a presença da Igreja como adjuvante, incluindo, ainda o símbolo representativo da luta e da fé: a bandeira branca com a cruz verde do cedro, possibilitam o encadeamento sintagmático das relações, que culminam com o enfrentamento e a sentença final, materializada pela angustiante luta armada entre as milícias e os sertanejos – cujo saldo é a morte, que se coloca na parte inferior, em todo o percurso narrativo.

Há ainda outro ator em cena, que aparenta acompanhar a narrativa, posicionado de maneira distante e admirativa e cuja característica visual (a forma como está vestido), postural e de gestualidade difere, em termos de tratamento, de todo o conjunto da obra. Parece estar assistindo o episódio e, de certa forma, contrariado e hesitante, sem encontrar-se materialmente presente. Seria a figura do historiador a observar os fatos para narrá-los? Seria o próprio artista, ou um de seus familiares, a se colocar como testemunha ocular do conflito? Conjecturas, fabulações, ideias que certamente ficarão sem uma resposta veridictória.

O texto visual, no plano expressivo, nos possibilita uma leitura cronológica, considerada a sequência linear que o enunciador nos propõe. Nesse sentido, fica explícita sua intenção de “solucionar determinada narrativa em apenas um quadro, mesmo que se trate de ações variadas” uma vez que ele considera “prover o espectador de certa liberdade de olhar” (BOPPRÉ, 2009, s. p). Assim, as ondulações presentes no percurso narrativo têm um encadeamento isotópico de figuras, correlativo ao tema abordado. Dois grandes blocos humanos se formam em torno dos monges, cuja presença é marcada por diferentes estandartes. Estas aglomerações sugerem formas triangulares, interseccionadas pela locomotiva que abre espaço, ladeada por duas grandes mãos, numa atmosfera de calor e vibração, cuja ênfase cromática dada pelo vermelho intenso e amarelo prevalece sobre todas as demais cores presentes no plano pictórico. Na extensão dos gigantescos dedos, linhas paralelas em branco parecem rasgar o verde da mata, sugerindo grandes garras.

Um efeito expressivo e dramático é criado pelos corpos dos mortos que, desnudos, jazem ao longo da pintura, cuja tonalidade esverdeada e aparência esquelética enfatizam a mutilação e o abandono. A desolação e o choro são marcados pelos matizes azulados das mulheres que escondem seus rostos. A matéria pictórica presente nos meio-tons cinzas escuros e claros, que se aproximam do branco, e o rebaixamento da cor para criar efeitos de sombra, conferem uma neutralidade aos personagens, que se contrapõem aos movimentos enfáticos na gestualidade de empunhar os instrumentos que trazem consigo.

Elementos simbólicos como a enxada, os paus, a cruz, caracterizam o cenário de trabalho, luta e fé por eles vivenciado. As placas indicativas, com aparência

cruciforme, situam espacialmente as batalhas: Taquaruçu, Caraguatá e Irani. Reaparecem as mulheres, mãos sobre o rosto, chorando seus mortos. Ou ainda, mortas com filhos nos braços. Uma cena que, de certa forma, remete ao holocausto descrito na “Guernica” de Picasso (1937), pela comoção que cria, em meio aos outros corpos ensanguentados.

Esses, configurados nos últimos módulos, testemunham o massacre das populações sertanejas. Insistentemente, os tons vermelhos incandescem, agora presentificando a desolação e a morte, na silenciosa e sangrenta luta que cruelmente arde no sertão.

Considerações finais

O encontro que buscamos nos motivou percorrer caminhos diversos, à luz daquilo que a obra escolhida nos propunha e, como leitores comprometidos, engendramos uma aproximação, entendendo que “o nosso olhar não é ingênuo, ele está comprometido com nosso passado, com nossas experiências, com nossa época e lugar, com nossos referenciais” (PILLAR, 1999, p. 16). Fomos convocados a olhar e ler, tendo como ponto de partida os desafios que o conhecimento oriundo da pesquisa proposta nos lançou.

A análise aqui desenvolvida procurou responder a alguns questionamentos delineados inicialmente, permitindo um roteiro, pelo qual trilhamos, tendo como referência o percurso gerativo de sentido da semiótica, através dos seus inúmeros subsídios.

Se, conforme sugere Oliveira (1999, p. 97), “o olhar se educa, o gosto se forma”, temos plena consciência de que o nosso olhar não é mais o mesmo a partir da análise aqui empreendida. Entendermos que todas essas “leituras” articularam novas visões, no sentido de experiências inquietantes e envolventes, porque é através delas que “o objeto impõe-se ao analista e mostra-lhe o saber ver para poder ver” (BUORO, 2002, p. 236).

Temos um compromisso de continuidade, que nos convoca a novos saberes, conhecimentos infinitos, que nos impelem à busca, mesmo que a saibamos

permanente, como Hassis nos confirmava: “Eu, graças a Deus, nunca encontrei o que busco”. E esta é a nossa incansável – e motivadora – aventura.

Referências

- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: EDUC/FAPESP/Cortez, 2002.
- BOPPRÉ, Fernando. *Hassis Contestado*. Disponível em: http://www.fernandoboppre.net/wordpress/wp-content/uploads/2009/01/artigo_livrocontestado_fernandoboppre.pdf. Acesso em: agosto 2010.
- FELIPPE, Euclides J. *O último jagunço: folclore na história do contestado*. Curitiba: UnC/EME, 1995.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. Convocações multissensoriais da arte do século XX. In: PILLAR, Analice Dutra. (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- PILLAR, Analice Dutra. Leitura e releitura. In: _____ (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- PILLAR, Analice Dutra. Sincretismo em desenhos animados da TV: o laboratório de Dexter. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 123-42, jul-dez. 2005.
- PETRYKOWSKI PEIXE, Rita Inês. *Retratos do Contestado: a história através da arte*. Chapecó: CINESC, 2006.1 DVD.
- PETRYKOWSKI PEIXE, Rita Inês. *Imagens que (re) constroem história: alegoria e narratividade visual da Guerra Sertaneja do Contestado*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- TOMÉ, Nilson. *Uma nova história para o Contestado*. Caçador: Universidade do Contestado/Museu do Contestado, 2004.
- VALENTINI, Delmir José. *Da cidade santa à corte celeste: memórias de sertanejos e a guerra do Contestado*. Caçador: Universidade do Contestado, 2003.

Rita Inês Petrykowski Peixe

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2012); Mestre em Educação pela Universidade de Campinas/Universidade do Contestado (UNICAMP/UnC, 2003). Especialista em Arte/Educação pela Universidade de Passo Fundo (UPF, 1999). Possui graduação em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC, 1995) e graduação em Pedagogia – Habilitação em Orientação Educacional pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC/UnC, 1995). Em 2011 desenvolveu Estágio de Doutorado Sanduíche na Universidade de Barcelona (Espanha), como bolsista da CAPES. Foi docente no Programa de Pós Graduação – Mestrado Profissional em Design (PPG Design) na Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). Atualmente atua como professora no Instituto Federal de Educação de Santa Catarina (IFSC) Câmpus de Itajaí (SC).

E-mail: ritapeixe@hotmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/1094071355516986>